

## A interface literatura/cinema em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”

Vanessa Tavares da Silva

Resumo: Neste estudo, a partir dos aspectos constitutivos do plano diegético do filme/documentário dos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), analisaremos como as formas textuais: carta, diário de campo e diário íntimo, se apresentam e como se estabelecem as relações entre elas e o conjunto de imagens e, conseqüentemente, como decorrem dessa relação alguns sentidos da obra. Partiremos da premissa de que o recurso da voz em *off*, utilizado como uma das bases estruturais do filme, é, em larga medida, importante para a presença das formas literárias em questão, estabelecendo assim o caráter literário da obra.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Voz em *off*.

### The literature/cinema interface in “I travel because I have to, I come back because I love you”

Abstract: Based on the constitutive aspects of the diegetic plan of the film/documentary *I travel because I have to, I come back because I love you* (2010), directed by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, we analyze how the textual forms: letter, field diary, and intimate diary, are presented and how the relationship between them and the set of images are established and, consequently, how some senses of the work derive from this relationship.

---

Vanessa Tavares da Silva é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Email: vanessa.tavares@gmail.com

We will start from the premise that the use of voice off, one of the structural bases of the film, is, to a large extent, important for the presence of the literary forms in question, thus establishing the literary character of the work. Keywords: Literature; Cinema; Voice off.

## Itinerário

Será abordado o caráter ficcional e documental do filme *Viajo porque preciso volto porque te amo* a partir do modo como se estabelecem as relações entre literatura e cinema a partir dos planos<sup>1</sup> sonoro e imagético, tendo em vista que cada um é composto de multiplicidades. Observaremos o fio condutor do filme, seu caráter narrativo, a partir da concepção de Maurice Blanchot, expresso também nas imagens (e em seu encadeamento), em relação à faceta ficcional, compondo a diegese<sup>2</sup>. Será ressaltado o recurso da voz em *off*, geralmente empregado em documentários, filmes e em vídeos, mas de modo pontual e não estrutural como é o caso de *Viajo...* É a partir desse recurso que ganha vida o aspecto literário ao longo do filme/documentário, no qual se apresentam os sentidos de diário de campo, carta e diário íntimo. Nesse transcurso, verificaremos como

---

1. O **plano sonoro** é composto pelo silêncio, som ambiente, trilha sonora e pelos textos: diário de campo, carta e reflexões, interpretados com a voz em *off*. O **plano imagético** é composto por uma sequência de imagens fragmentárias do interior do Nordeste brasileiro e de naturezas distintas, como “[...] imagens de slides, de uma câmera super-8, duas câmeras 16mm (Bolex), uma câmera tcheca (Minockner) e uma mini-DV VX1000 (Sony)” (SIQUEIRA, 2010, s/p).

2. No Dicionário de Teoria da Narrativa, o verbete diegese é descrito da seguinte forma: “Na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo diegese como sinônimo de história (v.). Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera preferível reservar o termo diegese para designar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história” (REIS; LOPES, 1988, p. 26), e é de acordo com o segundo sentido que o termo é empregado neste estudo.

as escolhas dos diretores - geologia e amor - são mutuamente reconfiguradas, sendo o texto o agente transfigurador das imagens e, ao mesmo tempo, as imagens transfiguradoras do texto.

### Entremeios(mídias): o corpo da voz em *Viajo...*

Voz em *off* é o recurso técnico empregado em *Viajo...* através do qual temos acesso a José Renato, um geólogo de trinta e cinco anos vindo de Fortaleza. Nosso contato com a personagem se dá por aquilo que ela vê, pensa e sente. Fisicamente, ou imagetivamente, ela não se apresenta, exceto por um momento, que será destacado mais adiante. Desse modo, a voz em *off* funciona como uma espécie de abertura para o protagonista; assim, é como se entrássemos em contato direto com sua parte interna, como se fôssemos junto com ele universo adentro na jornada empreendida ao longo do filme.

O termo voz em *off* se deve ao fato de ser uma voz que não está atrelada a um corpo visível no plano imagético, “desligada”, portanto. Embora “desligada” do plano das imagens, em geral, o recurso diz respeito a este plano e, na maioria das vezes, é utilizado em momentos pontuais. O uso desse recurso em *Viajo...* replica o caráter literário no filme, numa espécie de jogo, pois recobra o ‘efeito cinematográfico’ pré-cinema, presente na literatura antes mesmo de as imagens, a partir de recursos tecnológicos, darem nova materialidade a tal efeito: a captura de imagens e sua apresentação em movimento ao longo de todo transcurso do filme. Aqui, é a presença da voz que dá corpo ao sujeito, que nos orienta em seu ofício por meio de seu diário de campo, de suas cartas à mulher amada e de suas reflexões, que desvelam a solidão. O corpo decorre do que há de literário no filme. Em *Viajo...*, o uso de tal recurso é o que transfigura o sentido

tanto do texto quanto das imagens. Cria-se com ele um corpo no plano da imaginação que passa a compor a diegese do filme.

Ao falar da voz em *off* como um artifício no universo dos documentários, Consuelo Lins começa pela marcada rejeição, por parte dos documentaristas brasileiros, em relação à sua utilização. Segundo a autora:

Se analisarmos a produção brasileira de documentários dos últimos anos identificamos sem muita dificuldade a ausência de um elemento estético que foi, no entanto, dominante nos filmes dessa forma de cinema até o final dos anos 80: a narração em *off*, recurso inventado nos anos 30 pelo movimento liderado pelo documentarista John Grierson e que marcou definitivamente a trajetória de filmes documentais. A presença majoritária, nas últimas duas décadas, de filmes feitos essencialmente de entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens, já diagnosticada por J. C. Bernardet, decorreu, entre outros fatores, do desejo dos cineastas brasileiros de abolir a “voz de Deus”, a narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, que acompanhou boa parte dos documentários do Cinema Novo (LINS, 2013, s/p).

Lins explica o quanto o modo como vigorava a utilização da voz em *off* condiciona o olhar, modo este usado marcadamente no *Cinema novo* (1960/1970). Em paralelo, ela retoma a rejeição do mesmo mecanismo pelos norte-americanos no final da década de 1950, dado que, em seu contexto, a faceta de tal procedimento narrativo tinha a marca muito forte do rádio, sendo então as imagens dispensáveis.

Na França, no entanto, também críticos com relação ao modo usual do emprego da voz em *off*, criaram-se “[...] modos distintos de utilizar o *off*, fazendo indiretamente uma crítica à tradição” (LINS, 2013, s/p), superando o modelo imposto por ela. A autora apresenta dois importantes diretores, Chris Marker, já na década de 1950,

em *Lettre de Sibérie* (1957) e Agnès Varda, em *Saudações Cubanos* (1963). Segundo Lins:

O que diferencia Chris Marker e Agnès Varda, ambos atuantes desde os anos 50, dos diretores do Cinema Direto e do chamado Cinema Verdade de Jean Rouch é o fato deles manterem a narração em off, utilizando-a porém de modo ensaístico, essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si (LINS, 2013, s/p).

A autora segue explorando o modo como a voz em *off* foi utilizada nas produções de Marker e Varda, reconhecendo-as como contribuições ao pensamento acerca da extensão das possibilidades da linguagem documental contemporânea. Finaliza suas reflexões voltando-se à produção brasileira, reconhecendo nela tais aspectos:

Mais recentemente, são os filmes ligados à chamada produção subjetiva ou performática que adquirem mais claramente características ensaísticas e recuperam a narração em off para o documentário, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual. *Seams* (1997), de Karin Aïnouz e *Santiago* (2007), de João Salles, são exemplares dessa forma de cinema no Brasil (LINS, 2013, s/p).

Estendemos tais considerações também ao filme de 2009/2010 de Aïnouz, feito em parceria com Gomes e, nesse sentido, compreende-se a utilização da voz em *off* como de fundamental importância e que atesta a presença do caráter literário como um dos componentes estruturais do plano diegético.

## Passagem recorrente no filme: o caminho

As imagens iniciais são noturnas, captadas com a câmera em movimento de dentro de um carro; o som ao fundo é o de um rádio. Num corte brusco, na estrada, se faz dia, a música de fundo cessa e desponta a voz do narrador personagem que nos guiará ao longo do filme. Geólogo, ele está em uma viagem a trabalho que, em princípio, durará trinta dias.

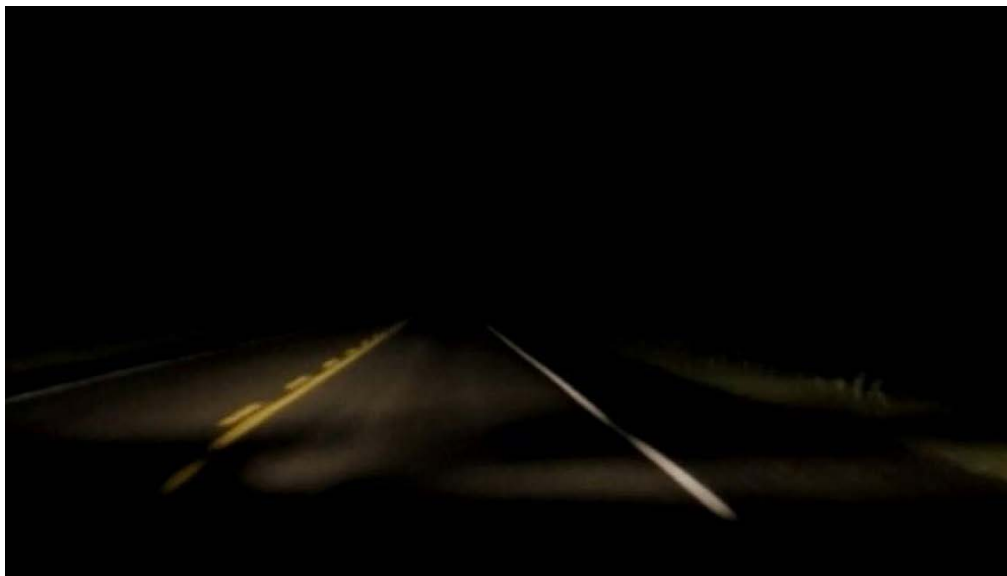


Figura 1, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

Em meio à escuridão de uma estrada esburacada, a intermitente, mas resistente luz de um automóvel vai abrindo caminho e tomando desvios, como se buscasse resquícios de vida, fissuras de esperança para se agarrar em meio à aridez da vegetação seca que predomina nos caminhos percorridos. Nas redondezas todos dormem, enquanto ele com dificuldades evita o sono e o sofrimento de olhos vermelhos.

-escuro como sangue. Através do som chiado, palavras de amor dolorido são cantadas pela madrugada até o sol dar o primeiro suspiro pelo para-brisa e o silêncio mudar a cor das horas. Entre dia e noite, amor e dor, memória e imaginação, ele segue (SAMPAIO; DUARTE, 2015, p. 132).

A missão do protagonista é fazer um estudo no interior do Nordeste para avaliar o impacto da implantação de um canal hídrico, ligando Xexéu, município de Pernambuco, ao Rio das Almas, um curso de água que fica em Goiás.

A especulação da estrada é intensiva e extensiva, tem a ver com fragmentos da letra da canção que acompanha os primeiros “*travellings*” no filme, *Sonhos*, do Peninha (1977). Principalmente as linhas que dizem: “quando o meu mundo era mais mundo / e todo mundo admitia”. Isso tem a ver com o que este (*sic*) personagem é: uma ambivalência entre *viator* e *faber*. Não há a carta se não houver antes a viagem e, mais radicalmente, se é uma carta desesperada de amor, é possível pensar numa zona intermitente que se aproxima do exílio. Ou seja, não há a carta se antes não houver o exílio. E tudo começa, no filme, num inventário de preparação *para* a viagem enquanto que na primeira parada, “para mijar”, o (*sic*) personagem já *excreve* o paradoxo: “Eita! Vontade de voltar!” (LIMA, 2014, p. 22).

Seguimos com uma variação das formas capturadas no trajeto do carro entre filmagens e fotografias. O modo como se dá, no filme, a articulação entre essas tomadas em seus diferentes momentos revela, ao mesmo tempo, a simplicidade e a complexidade com que se apresentam. A figura 2 nos apresenta uma das tomadas mais recorrentes no filme, a do caminho, que coincide com a fala, também incerta, errante, na busca por algo de objetivo e, ao mesmo tempo, daquilo que não se faz palpável. O discurso daquilo com o qual se

lida – as falhas geológicas e a aridez – coaduna com o que há de mais intangível no plano da subjetividade.



Figura 2, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

Imagem e texto se fundem numa lógica que confere um novo sentido a uma e ao outro. O tempo, no início do filme, parece não ter fim, está em suspenso, é como se ele não se desse, apesar da passagem:

[...] um *traveling* ligeiro onde o que passou e o que virá são sempre parecidos e acabam por remeter para um movimento muito mais lento que o do carro; um fluir do pensamento, um levar-se pelas pequenas modificações da paisagem, uma suspensão dos focos de interesse fixos. Nesses planos a figura se perde e ficamos apenas com um fundo que se apresenta mais como um tempo que passa e que está por ser habitado (MIGLIORIN, 2006, p. 257).

Do tempo total do filme, 71'12", quase dez minutos são das imagens capturadas com o carro em movimento, cerca de dezessete por cento, distribuídos ao longo de todo o filme. Em um dos momentos iniciais,



o protagonista nos fala da falta de variação da paisagem: “parece que não sai do lugar”, fala da agonia proporcionada pelo lugar: “tudo se arrasta...”. A imagem da estrada, que se transforma pelo movimento, mas que gera também as repetições, é uma imagem-estrutura, uma imagem-conexão, pois conduz o espectador, junto de José Renato, ao longo de seu caminho. É a partir desta imagem que somos conduzidos às demais. Trata-se de uma imagem-chave: a partir dela o olhar da personagem “se perde”; são nesses momentos que esse olhar se volta para o conflito que se desenvolverá ao longo da história e, conforme o conflito vai sendo mais presente no filme, a divisão entre interioridade e exterioridade vai perdendo força: fundem-se num movimento de suspensão; o homem, ali, é o próprio espaço.

A linearidade desses planos é risível, nos serve de suporte para os movimentos extremos da memória e do pensamento, conectando o antes e o depois através do silêncio e da espera e das linhas que tremulam na imagem. Linearidade temporal e continuidade espacial para que o pensamento busque no ponto de fuga da imagem a porta por onde escapa, por onde alguma coisa pode escapar (MIGLIORIN, 2006, p. 257-258).

De fato, pode se dizer, não há linearidade, ou, pelo menos, não com a ‘retidão’ que o termo sugere. Segue-se por um caminho pautado pelas reminiscências do narrador personagem, um espaço complexo, cambiante, que flutua. A viagem implica um sentido e, para a personagem, funciona como aquilo que pode redirecioná-la.

## Dois momentos do filme: diário, carta e plano imagético (diário de campo, carta, imensidão silenciosa e a feira de gente)

A voz de José Renato tem início aos dois minutos e trinta do filme; o texto apresentado está na forma de um diário de campo e inicia com uma espécie de lista, descrevendo o instrumental necessário à sua jornada como geólogo. Intercalam-se, em paralelo ao texto, as tomadas de planos da estrada, o que chamamos anteriormente de imagem-conexão, e tomadas de planos da paisagem, como, por exemplo, a da figura 3:



Figura 3, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

Existe uma área útil para a passagem do canal por esta região, hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas... Fraturas a  $340^{\circ}/50^{\circ}$  NE, Gnaisses bardados a horoblenda (lembrar de escrever sempre a lápis, pois o grafite não borra com a água)... Medidas de fraturas nos gnasses da suíte Xingó em  $240^{\circ}$  subverticais. A textura em veios dobrados indica estado de plasticidade durante a gênese (notar o lápis servindo de escala na foto) (AÏNOUZ; GOMES, 6'58" a 7'43", 2009).

Nessa parte do filme, as tomadas de plano de paisagem revelam a amplitude das áreas pelas quais José Renato passa, com poucos habitantes, silêncio e aridez. A figura 4 é uma das imagens de seu diário de campo e suas anotações correspondem exatamente a um dos trechos do diário narrado. Este é um dos momentos em que o plano narrativo corresponde, diretamente, ao plano visual. Observamos, também, numa sequência de fotos, imagens das rochas e de seus instrumentais de trabalho, conforme as figuras 5 e 6. Assim, a “imagem” do geólogo vai sendo constituída. Ele descreve, nesses momentos iniciais, as estruturas tectônicas, as extensões, as altitudes, o clima, a idade geológica do terreno e sua composição, e nos diz sobre o contato com os poucos habitantes da região e a necessária realização de desapropriação de terras.



Figura 4, 5, 6, frames de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

Antes mesmo dos dez primeiros minutos do filme, José Renato encontra um casal, Seu Nino e Dona Perpétua (fig. 7), que vivem há cinquenta anos em uma das casas que será desapropriada para a construção do canal.



Figura 7, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

O protagonista chama a atenção para uma vida toda vivida juntos, na iminência da desterritorialização e, dado o modo com o qual olha para eles e conta sobre suas vidas, algo indica que, seja lá como for, eles provavelmente se manterão juntos. Sobre o casal, ele diz: “nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe um do outro”.

A carta para Galega, a mulher amada pelo narrador personagem, tem início por volta do oitavo minuto do filme. É uma carta de alguém que foi e que voltará. Na continuidade dos planos, nos depara-

mos com a vida das pessoas cujo tempo se dá em função da estrada: elas têm suas vidas entrecruzadas pela passagem dos outros, pela parada dos outros. Nessa sequência, o que se tem é o som ambiente, o som dos automóveis em passagem e, em uma das tomadas, um casal abraçado que segue o movimento da estrada (fig. 8).



Figura 8, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

Galega, Joana, amor da minha vida. Faltam vinte e três dias e oito horas pra minha volta, e volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira, um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, não, Galega, isso é mentira. Não sei escrever carta de amor, não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti? (AÏNOUZ; GOMES, 16'38" a 17'26", 2009).

Um som estridente de buzina tem início segundos depois do final deste último trecho de carta e tem continuidade na cena seguinte,

que apresenta o movimento das carrocerias dos caminhões apinhados de gente a caminho da romaria em Juazeiro do Norte. José Renato diz mudar a rota, já não aguenta mais a monotonia e a solidão: “Não, não é nada disso... Fico me enganando o tempo todo, a verdade é que eu não tô me aguentando, vou me esconder no meio daquela feira de gente” (AÏNOUZ; GOMES, 28’06” a 28’59”, 2010).

Caminhamos para a segunda parte do filme, na qual a tônica é alterada, mas a passagem vai se dando gradativamente e vamos percebendo outro estado de coisas: o que antes era imensidão, silêncio, fissuras e aridez passa a ter nova frequência. O narrador personagem encontrará com o reverso da frase que intitula o filme:

Tive um sonho que eu estava numa sala de cirurgia. Aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava o meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e me perguntava se as dores de cabeça eram constantes, e eu dizia que sim. Aí ele perguntava em que região da cabeça, e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria a minha cabeça com bisturi e saíam pedacinhos do teu corpo de dentro da minha cabeça, Galega. Porra, era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você. Essa viagem está me levando pra trás, pro dia em que você me deixou. Fico o tempo todo pensando em voltar e não tenho mais nem pra onde voltar. É insuportável. Inventei até que a gente tava (*sic*) junto, que a gente nunca tinha se separado e comecei a te escrever cartas e a responder as cartas que você nunca mandou. Fiz essa viagem pra tentar esquecer o “pé na bunda” que você me deu e foi só pior. Só faço lembrar, sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez tenho vontade de largar tudo: largar a viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo, minha vida e me perder num labirinto, um labirinto sem saída (AÏNOUZ; GOMES, 30’15” a 32’12”, 2010).

Ao longo deste trecho da carta, as imagens, noturnas, são de pessoas organizando a feira de Caruaru, a ‘feira de gente’ pela qual José Renato ansiava, o espaço labiríntico no qual necessitava perder-se. Nos setenta e dois segundos após o final do trecho narrado anteriormente, tem-se uma sequência de imagens da feira, apresentadas lentamente. Lentamente, também, José Renato diz: “gotas de orvalho artificiais em pétalas de flores de plástico”; a tomada segue com o trabalho de uma senhora artesã, finalizando um arranjo de flores, também artificiais (fig. 9). A câmera fica ali por alguns instantes, e ele prossegue com sua carta: “Não consigo mais trabalhar, abandonei as rochas tectônicas, fico olhando só para flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer”.



Figura 9, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

O filme retoma o que chamamos de imagem-conexão, o movimento da estrada, assim que o narrador personagem revela a separação, contrário ao que se presumia através das cartas da primeira metade do filme. Em *Carta e literatura*, Sophia Angelides aponta que:

Embora numa carta, a descrição de uma paisagem, o relato de um acontecimento, de uma vivência, a expressão de um sentimento tenham o cunho de veracidade, da não-ficção, porque seu sujeito-da-enunciação é histórico, o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria a sua experiência pessoal. A este propósito, Jakobson lembra, oportunamente, que o ator, ao retirar a máscara, mostra a maquiagem (ANGELIDES, 2001, p. 23).

Apesar de o sujeito da enunciação não ser histórico, pois se trata de uma personagem, os autores lançam mão, efetivamente, da plasticidade e das possibilidades que o formato da carta guarda, conforme apontado pela autora, pois vemos na carta que imprime a passagem da primeira para a segunda parte do filme, José Renato assumindo o caráter ficcional das cartas iniciais.

A partir da revelação do geólogo, o ritmo do filme é alterado, ganhando uma frequência mais acelerada com o movimento das pessoas, o ritmo das cidades pelas quais o narrador personagem passa, a feira, a romaria e os pequenos vilarejos. Admitindo agora a necessidade do esquecimento, encontra-se com uma sequência de prostitutas. Nesse sentido, Manuel Ricardo de Lima aponta um paradoxo vivido pelo narrador personagem:

O que sobra, na carta, num outro inventário, são invenções de nomes e jeitos de outras mulheres que encontra pelo caminho para dizer uma só coisa: “Penso em você”. E isso é *instintual*, ou seja, é uma res-tauração dos sentidos do corpo que despertam para o esquecimento



e, instantaneamente, para a correspondência que se desdobra num apetite de vínculos que, por sua vez, anula o esquecimento (LIMA, 2014, p. 22).

Passou por motéis com algumas mulheres a ponto de atrasar seu cronograma de trabalho em cinco dias, até que se deparou com Cláudia Rosa. Notando seu olhar triste, desistiu do programa a caminho do motel.

É importante frisar que o diário de campo, ao longo da diegese, tem sua frequência alterada, mas não cessa, fazendo parte do plano narrativo como todo. Conforme a carta ganha mais densidade, o sentido do diário passa, também, a corroborar as reflexões acerca do espaço interno, e até mesmo físico, do narrador personagem.

## Questões processuais e o plano narrativo

Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa.

Maurice Blanchot

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* levou dez anos para ser concluído. Foi lançado em 2009 na Itália e, em 2010, no Brasil. O filme está entre o não ficcional e o ficcional; no entanto, cabe olhar para esse duplo aspecto com especial atenção às suas peculiaridades. O trabalho dos diretores, Aïnouz e Gomes, foi de extrema delicadeza e simplicidade, de modo a dar ao procedimento documental um aspecto bastante singular. Marina A. Botelho descreve o modo como surgiam as imagens que hoje configuram o filme:

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes começaram a capturar imagens do sertão pernambucano em 1999, a fim de fazer um filme sobre o sertão, um lugar que sempre ouviram falar, principalmente através de familiares, mas não conheciam. Na época em questão não era imaginado nenhum tipo de narrativa ficcional. O que os interessava era documentar imagens e ter a própria experiência da *road trip*, além, é claro, de participar da experiência do *road movie*, ora colocando-se como próprios personagens desse filme de estrada. Em 2004, Aïnouz e Gomes lançaram o documentário *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, para o projeto Itaú Cultural com as imagens do mesmo banco de dados do qual se nutriu o *Viajo Porque Preciso*. Em 2009, após outras realizações cinematográficas nas carreiras individuais dos diretores, a dupla se reuniu para rever as imagens de arquivo e tentar passar, através de uma ficção, o sentimento vivido por eles ao filmar (BOTE-LHO, 2010, p. 2).

O aspecto documental brota da experiência de ambos os diretores e de sua equipe que, ao longo de dois meses, rodaram pelo interior do sertão nordestino, constituindo um arquivo de imagem para, posteriormente, elaborar um roteiro. Em 2009, diante das imagens, compreendiam a potência daquele material e se colocaram a pensar em como organizá-lo de maneira narrativa, constituindo um filme. Chegaram à conclusão de que poderia ser uma ficção e foi então que os demais elementos foram surgindo. Chegaram ao ‘argumento central’, descrito abaixo, a partir da transcrição de uma fala de Karin Aïnouz em um colóquio em Barcelona<sup>3</sup>:

[...] uma história de amor de um homem que havia sido abandonado, há nisso um pouco o espelho deste lugar, um lugar que foi abandonado, do qual muita gente se foi, e uma das coisas que me pergunta-

---

3. Fala de Karin Aïnouz em um colóquio na Espanha, no qual aborda o processo de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, em 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8sQwNaEDg30>>. Acesso em 25-01-2018.

vam muito quando estava a rodar o filme é ‘porque vocês vieram?’, a pergunta não era ‘porque as pessoas se vão?’, mas porque chegam [...] estava muito interessado em fazer um filme que pudesse se comunicar com a gente; que fosse uma história clássica, que teria de ser contada pelo ponto de vista de alguém; e nos interessava muito fazer uma história de amor (AÏNOUZ, 2010, s/p).

O diretor segue sua fala afirmando que, honestamente, não sabe bem o motivo de, a partir daquele material, contar uma história de amor, mas descreve perceber naquele conjunto de imagens algo que apontava nesse sentido, “como um perfume”, algo que soava deste modo. Ao dizer que a história deveria se “comunicar com a gente”, Aïnouz refere-se à elaboração de um roteiro que contivesse também a experiência que ele, Gomes e a equipe tiveram ao longo dos meses de filmagens, ao mesmo tempo em que, a partir do caráter ficcional, já que assim decidiram, contassem uma história a partir dos sentidos que aquelas imagens despertavam neles. Por meio de José Renato, pode-se dizer que Aïnouz e Gomes fazem uma espécie de “relato” e daqui nasce um novo paralelo: a partir dele, pode-se compreender o aspecto documental de *Viajo ...* como Blanchot pensou a narrativa em contraposição ao romance:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Embora, no universo das análises fílmicas, o termo *narrativa* tenha, em seu emprego, a possibilidade de referir-se ao ficcional e ao documental, a questão aqui é considerá-lo tomando de empréstimo a

diferença notada por Blanchot, não necessariamente para contestar o plano ficcional, mas sim, para colocar em paralelo ambos os planos:

Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Consideraremos, portanto, todo o plano imagético, com suas mais variadas dissonâncias, no filme, como um plano narrativo. Fragmentado e com naturezas distintas tanto de qualidade como de meios, que variam entre fotografia e filmagem, tem como unidade o caráter narrativo, dotado das nuances que não se antecipam na esfera do acontecimento e, assim, configura um trajeto – o caminho que a personagem, esta sim, no plano da ficção, faz na direção daquilo que, na vida, é o mais intangível, um caminho aberto na direção contrária ao “fora” e que se dimensiona na mobilidade das imagens, na aridez daquilo com o qual se encontra e na amplitude do céu que permeia a duração.

## Material de pesquisa colateral e inflexões no plano diegético

Na mesma fala de Aïnouz anteriormente citada, o diretor nos conta, referindo-se ao processo de montagem do filme, algumas necessidades decorrentes. Não havia, no conjunto de imagens inicial, tomadas noturnas, por exemplo, e, para que tudo se encaixasse, foram necessários, então, mais cinco dias de filmagens.

Ainda que tenham sido necessários mais cinco dias de filmagens e, nessa etapa, as imagens foram capturadas a partir de um roteiro pré-estabelecido, não houve o trabalho de locação ou cenário, por exemplo; buscou-se manter ao máximo a tônica das imagens ‘geradoras’ do filme. Faremos o destaque para duas passagens, estas sim consideradas neste estudo como inflexões e, justo por isso, mantêm, cada qual em sua esfera, um jogo de sentido e contribuem, deste modo, para a singularidade do filme.

Na frente de uma loja de colchões, José Renato conhece Paty, uma “dançarina que faz programas nas horas vagas”. Passou com ela o dia todo, “pela primeira vez fiquei vinte e quatro horas sem pensar no meu passado”. Nesse momento, ele deixa de ser um narrador personagem e assume o papel de entrevistador. Ele a filma e segue fazendo perguntas. É o momento no qual o recurso da voz em *off* fica em suspenso. Seu corpo, entretanto, não aparece, ou melhor, aparece, mas é a imagem já constituída pela imaginação do expectador, ao longo dos quarenta e cinco minutos anteriores, que entra em cena.



Figura 10, frame de *Viagem porque preciso, volto porque te amo* (2010)

De ‘mundos’ distintos, os sonhos de Patrícia, no fundo, não diferem dos seus. Estamos já nos instantes finais do filme e, depois dessa pausa em sua rota, o protagonista segue seu caminho. Verifica-se a suspensão do que até então se deu como recurso que potencializa o caráter literário no filme, a voz em *off*, e tal suspensão atesta a densidade do que o recurso produziu até então.

O outro momento inflexivo é o plano final de imagens, as imagens dos homens de Acapulco. Se o filme tem início na aridez, termina no lugar onde supostamente começaria o canal, Rio das Almas, o curso de águas, localizado em Goiás. Os homens de Acapulco são enunciados pelo narrador personagem; trata-se de uma imagem-fora, tanto do plano ficcional quanto do que chamamos, neste estudo, de plano narrativo, já que também não faz parte do itinerário empreendido pelos diretores, como a maioria das imagens que desencadearam a história. “Minha vontade agora é de mergulhar pra vida, um mer-

gulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. Eu não tô em Acapulco, mas é como se eu estivesse” (AÏNOUZ; GOMES, 1: 03’45” a 1: 04’02”, 2010).



Figura 11. 12. 13, frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)

## Parada final

Criar uma relação especular entre as imagens capturadas do interior do sertão nordestino e uma história de amor, demandou habilidades em agenciar tal divisa entre os tipos diversos de imagens e de textos, entre os aspectos geológicos e os estados emocionais, entre a imensidão dos espaços externos e internos, sendo possível acessarmos a intensidade do caráter narrativo evidenciado por Blanchot, nublando as fronteiras entre o ficcional e o documental. Criou-se, nessa divisa amorosa, a interface entre literatura e cinema, marcada pela voz, uma espécie de corpo que se adensou ao longo de seu transcurso, formado por estados de coisas bastante elementares e aparentemente díspares.

Vimos, ao longo da pesquisa, como o recurso da voz em *off*, empregado de modo estrutural, atesta a presença do caráter literário (e, neste caso, ficcional) como um dos aspectos fundamentais do plano

diegético. Segundo Veiga: “Ao evidenciar a ficcionalização na condução da mise-enscène *Viajo*, [...], além de inquirir a noção de enredo pela estrutura aberta e a narratividade lacunar, fazem pensar no método ao se permitirem o atrito com real” (VEIGA, 2012, p. 37), ou seja, encontramos, no modo como são agenciados os planos sonoro e imagético em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, um ponto fundamental entre ambas as dimensões, real e ficcional, como um dos fatores que atestam a singularidade deste filme.

## Referências

AÏNOUZ, Karim; CAPELATO, Daniela; GOMES, Marcelo; JÚNIOR, João. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. [Filme-DVD]. Produção de Daniela Capelato e João Júnior, direção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil, 2010.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOTELHO, Marina A. “Viajo porque preciso, volto porque te amo” como *road movie*: discussões de gênero cinematográfico na narrativa clássica e no cinema realista. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

LIMA, Manuel Ricardo de. Carta, acrobacia, exílio e cupim ou Eu volto amanhã! *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 20-30, dez. 2014.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. XXII Encontro Anual da Compós, 2013. Referência eletrônica, disponível em: <<http://montagemcinema.blogspot.com.br/2013/07/o-ensaio-no-documentario-e-questao-da.html>> Acesso em 24/01/18.

MIGLIORIN, Cezar. Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda. In: Machado, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de L.; ARAÚJO,



Luciana C. de (Orgs.). *Estudos de cinema* – SOCINE. São Paulo: Annablume, 2006. p. 257-263.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAMPAIO, Bruno; DUARTE, Eduardo. Um devaneio pelos vapores poéticos de Viajo porque preciso, volto porque te amo. *Esfemas*, ano 4, nº. 6, p. 131-140, janeiro a junho de 2015.

SIQUEIRA, Emanuela. *Crítica: Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Disponível em: <http://interrogacao.com.br/2010/06/critica-viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo/> Acesso em 23/01/18.

VEIGA, Roberta. Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a “metáfora do documentário”. *Devires*, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, p. 30-49, Jan./Jun. de 2012.